



Le geste dansé et la déprise

Entretien

Julie Perrin et Sylvain Prunenec



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/danse/457>

DOI : 10.4000/danse.457

ISSN : 2275-2293

Éditeur

ACD - Association des Chercheurs en Danse

Référence électronique

Julie Perrin et Sylvain Prunenec, « Le geste dansé et la déprise », *Recherches en danse* [En ligne], 2 | 2014, mis en ligne le 01 février 2013, consulté le 10 décembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/danse/457> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/danse.457>

Ce document a été généré automatiquement le 10 décembre 2020.

association des Chercheurs en Danse

Le geste dansé et la déprise

Entretien

Julie Perrin et Sylvain Prunenec

NOTE DE L'ÉDITEUR

Entretien réalisé en février 2013

Sylvain Prunenec conduit depuis plusieurs années une réflexion sur l'interprétation qui se déploie au fil de son parcours de danseur et chorégraphe. Il est interprète depuis le milieu des années 1980, notamment pour Odile Duboc, Dominique Bagouet, Trisha Brown, Boris Charmatz, Christian Rizzo, Deborah Hay, Dominique Brun, et commence parallèlement à chorégrapier, à partir de 1995. Il a signé à ce jour plus d'une vingtaine de pièces. En 2012, avec le soutien de l'aide à la recherche du Centre national de la danse, il approfondit et rend public l'actualité de ses questionnements sous le titre « Le danseur, une conscience en mouvement ». À l'occasion de cette recherche, il réunit à quelques reprises Élise Capdenat, Éric Didry et Julie Perrin¹ pour échanger sur sa réflexion. Cet entretien réalisé le 14 janvier 2013 à Paris prolonge ces discussions et éclaire certains des aspects qui ont traversé cette recherche : le rapport à la conscience et à la mémoire lors de l'effectuation du geste dansé ; les interrogations sur l'identité du danseur ; la place de l'écriture chorégraphique pour l'interprète.

JULIE PERRIN : Lors de cette recherche, tu as écrit différents textes où tu ressaisis la permanence de questions liées au jeu de la mémoire et des états de conscience dans l'effectuation du geste dansé. Je te cite :

« La recherche que j'effectue aujourd'hui trouve son origine dans le souvenir de deux événements survenus dans mon parcours de danseur qui ont profondément transformé mon rapport à la danse et bouleversé l'idée que je me faisais de ma place d'interprète ; même si ce bouleversement ne s'est réalisé qu'après-coup et qu'il m'a fallu du temps pour en saisir toute la portée. En 1992, j'étais interprète dans la compagnie de Dominique Bagouet. Trisha Brown avait été invitée par lui à créer, à Montpellier, une pièce pour six danseurs de la compagnie : *One story as in falling*. Le processus de composition de la pièce s'était déroulé en deux étapes

principales. Trisha Brown nous avait d'abord transmis une phrase chorégraphique de base intitulée « Little man ». Ensuite, sous l'œil d'une caméra vidéo, nous improvisons à partir de cette phrase. De subtils décalages dans la durée, l'orientation ou la qualité des mouvements donnaient à ce qui était au départ un parfait unisson une instabilité, une incertitude, une sorte de suspens. (...)

Lors d'une de ces séquences d'improvisation, à un moment où le groupe était immobile, j'ai amorcé le mouvement suivant de la phrase, un pas assez vif sur le côté. Mais au moment où je commence à bouger, il me semble que je commets une erreur et que je dois absolument et au plus vite retourner à ma place. Au moment où je suis sur le point de retrouver ma place initiale, je décide que je ferais mieux d'assumer mes choix et j'accomplis finalement le mouvement jusqu'au bout. Cela se passe très vite, trois secondes tout au plus, sans préméditation, sans y réfléchir. Il en résulte un mouvement un peu chaotique, une sorte d'hésitation où chacune de ses étapes se trouve pourtant clairement définie malgré sa très courte durée : amorce – retour – accomplissement. À ce moment, Trisha Brown se lève de sa chaise et crie « Yes ! » en pointant le doigt vers moi.

Je suis bouleversé, pour deux raisons : la première, c'est que je n'en reviens pas d'être ainsi scindé, partagé, comme si moi, je pouvais recevoir les injonctions contradictoires de deux autres moi-même – ce qui fait que nous serions déjà au moins trois à habiter ce corps ; la seconde raison, c'est qu'à travers cette expérience, j'ai pu percevoir le moment où une pensée émerge du trou noir de l'inconscience, la voir mentalement poindre, et simultanément sentir mon corps être agi par cette pensée avant même d'avoir pu la raisonner². »

Le second événement que tu mentionnes a eu lieu la même année au cours d'une répétition avec Dominique Bagouet du solo de l'émir dans la pièce *Necesito*. Tu évoques cette sensation étrange et jamais ressentie auparavant d'une absence au moment de l'effectuation d'un saut : comme si « le mouvement s'était réalisé de lui-même ». Ou plutôt, une forme de conscience d'où la volonté s'est absentée. Un geste réalisé « sans ce petit reste de conscience déterminée qui permet tous les infimes réajustements du corps dans la conduite du mouvement. Pas de conduite, pas de maîtrise, juste un corps, transparent, sensible, traversé par le mouvement, traversé par l'écriture. » En outre, Dominique Bagouet souligne et te demande de retenir ce moment. Tu écris :

« De ces deux événements ressortent de nombreuses questions que, plus tard, j'ai cherché à élucider, et qui restent pour certaines encore assez énigmatiques : des questions sur les multiples états de conscience qui nous habitent lorsque nous dansons et leur lisibilité ».

Tu décris de manière très précise l'ambivalence – au sens cumulatif et non contradictoire – dans le jeu de l'interprétation prise entre maîtrise et dessaisissement. Le paradoxe d'une maîtrise dans le dessaisissement. Tu soulèves la question de l'identité de l'interprète, dont ces deux événements viennent signaler la nature complexe. Dans les différentes discussions que nous avons pu avoir avec Éric Didry et Élise Capdenat, il ressortait ta forte interrogation d'une part sur le travail de la mémoire et de la conscience au moment de l'actualisation du geste et d'autre part sur l'identité fragmentée, tiraillée du danseur. Tu écris :

« Le mouvement du danseur s'initie dans un autre lieu que son propre corps. Ou bien, son propre corps se déploie au-delà de sa surface visible pour englober l'autre. L'autre devenant une part de lui-même. La porosité du danseur, c'est sa capacité à être constamment modifié, constitué même, par la présence de l'autre. »

J'aimerais que nous puissions reparler de cette altérité qui fonde le geste.

Sans cesse est revenu aussi dans nos échanges le rôle joué par l'écriture chorégraphique – ce fil tendu que déroule l'interprète. Tu utilises la métaphore du funambule ou de l'alpiniste – l'interprète suivant avec rigueur la ligne de crête de l'écriture. Tu écris aussi :

« L'écriture [dans une danse très ciselée, très précise comme, par exemple, la danse de Dominique Bagouet] laisse apparemment peu de place à l'invention de l'interprète. Pourtant, dans la pratique régulière de cette danse, le danseur explore

les trajets qu'emprunte le mouvement dans son corps. Il expérimente d'infimes variations dans le rythme et la qualité du geste. Parfois, le trajet se trouve, puis se perd et, plus tard, se retrouve, clarifié. Il y a ce parcours vers la perte, l'oubli et la réapparition. Oublier la danse, se dessaisir de sa propension à vouloir la maîtriser, c'est sans doute se donner la chance d'être agi par elle. (...) Alors, parfois, le danseur, déchargé de l'expertise technique du mouvement et de sa compétence en matière de mémorisation, pourra s'émouvoir de se sentir bougé par l'écriture ».

J'aimerais que l'on revienne aussi sur cette question de l'écriture – question dont l'acuité se manifeste autour du travail que tu as conduit auprès de Deborah Hay.

Sylvain Prunenec : En 2006, j'ai travaillé à l'adaptation du solo *Room* de Deborah Hay qui donnera lieu à la pièce de groupe "o,o" puis au solo *Oleg Mimosa*. Le protocole de création reposait sur la transmission essentiellement orale (hormis quelques moments où elle dansait aussi avec nous) de la partition chorégraphique qui laissait une très grande liberté d'interprétation. Par exemple, une des séquences de la partition s'intitule « dragging my burden » (traînant mon fardeau). Il ne m'a pas fallu longtemps pour comprendre que le fardeau pouvait, si je le souhaitais, être très léger et qu'il pouvait lui-même me porter, m'entraîner plus avant. La partition consiste en effet en une longue phrase tissée d'images. La matrice est une question : « What if each cell in my body gets what it needs, while inviting being seen choosing to surrender the pattern of a single direction, using space and time as tools for measuring the feedback of my practice of the whole-egg theory ? » [Que se passe-t-il si chaque cellule dans mon corps prend ce dont elle a besoin, tandis qu'elle invite à être vue choisissant d'abandonner le modèle d'une direction unique, utilisant l'espace et le temps comme outils pour évaluer ma pratique de la théorie de l'œuf entier³ ?]

Pendant une dizaine de jours, on a montré, les uns après les autres, le résultat de notre interprétation de la partition. Deborah regardait, faisait des commentaires, vérifiant, lorsque ce n'était pas très clair, qu'on avait bien suivi la partition, la succession de chaque séquence chantée ou dansée. Elle signalait aussi des choix faits pour vérifier qu'ils étaient délibérés. Par exemple, elle avait fait une réflexion concernant mes mains, que j'avais toujours plus ou moins fermées, sans vraiment m'en rendre compte. Et puis parfois, mais je ne sais plus trop comment elle le formulait, elle nous disait que ce n'était pas ça : tu penses que tu traverses la partition, mais en fait le travail qu'elle attend n'est pas là. Lorsqu'on demandait une explication, elle nous renvoyait à la matrice ou à des choses qu'elle nous répétait tous les matins quand on s'échauffait, comme « The body is the master » [Le corps est le maître].

Au bout d'une quinzaine de jours, elle a annoncé qu'elle performerait le solo devant nous. Cela a été très important de la voir danser mais c'était bien que cela n'arrive pas trop tôt non plus. Certes le matin où l'on s'échauffait et pratiquait la phrase en dehors de la partition de la pièce, elle était avec nous et donc des choses se transmettaient par sa présence. Mais la voir traverser le solo nous a éclairés sur une nouvelle manière de l'envisager. Cela nous permettait aussi de voir ce que le solo pouvait devenir après plusieurs mois de pratique.

Pour *Oleg Mimosa*, je m'étais engagé comme chacun des solistes à pratiquer le solo chaque jour, pendant les trois mois précédant la première représentation publique. Pendant cette période, on a laissé la pièce et son interprétation se constituer conjointement et par strates successives. J'ai alors exploré, malaxé, survolé ou approfondi, coupé et recollé, oublié, laissé faire... Parfois la mémoire me rappelait au bon souvenir d'un détail apparu quelques semaines auparavant qui avait sombré dans

l'oubli. Il s'imposait de nouveau, le même et pourtant différent, comme chargé d'une densité nouvelle, enrichi par ce double mouvement d'oubli et de réminiscence. La conscience du danseur est alors portée par une mémoire souple, poreuse, inventive, faite d'expériences accumulées, de multiples éclats des souvenirs. Cela garantit la multiplicité et la richesse des possibilités toujours renouvelées de l'instant présent et de celui juste à venir.

Un jour Deborah nous a laissé un texte à lire, dont nous n'avons jamais reparlé. Il parlait des oiseaux et cela ne semblait avoir aucun rapport avec ce que nous faisons, mais cela renvoyait au graphisme du titre "o,o" qui ressemble à un petit oiseau avec ses yeux, son bec et ses ailes, et à la théorie de l'œuf entier. Ce texte fantasque venait peut-être nous alerter : « Le travail n'est pas tout à fait à l'endroit où vous pensez qu'il est ». Cela venait nous déplacer encore. De même, le jour où elle est apparue avec son costume, j'ai réalisé qu'elle me déplaçait, par son extravagance, son goût pour le déguisement. Elle portait une culotte verte bouffante, resserrée au niveau des genoux, un caraco vert et un petit chapeau pointu agrémenté d'une voilette – costume de Shéhérazade de spectacle de fin d'année confectionné avec amour par une maman à sa fille. J'ai admiré ce choix, qu'elle puisse s'amuser ainsi avec son apparence : c'est la part de jeu fondamentale dans son travail.

JULIE PERRIN : La façon dont « l'écriture » se définit chez Deborah Hay est très singulière. Elle semble dans une première étape reposer sur l'élaboration d'une posture qui se définit dans le temps partagé de l'échauffement, à travers la coprésence et des indications données, souvent insolites, à décrypter, mais suffisamment puissantes pour définir une posture assez semblable pour tous. Sarah Chaumette qui a participé en 2010 au *Solo Performance Commissioning Project*⁴ me décrivait combien l'entraînement du matin définissait une corporéité spécifique, également par élimination. Par exemple, Deborah Hay déclinait la possibilité d'un corps relâché, mou, ou même d'un poids du corps très bas.

Sylvain Prunenec : Je me rappelle qu'une fois Deborah Hay avait dit : « On ne travaille pas les yeux fermés ». Que l'idée de fermer les yeux était pour elle une sorte de non sens en danse. Cela ne concerne pas l'échauffement personnel, ce petit moment d'une vingtaine de minutes où chacun fait pour soi absolument ce qu'il veut. Mais lorsqu'on pratiquait la question « What if... », cela nécessitait des interactions et il fallait au contraire essayer d'être ouverts, autrement dit connectés visuellement à ce qui se passe autour, aux autres. C'est vraiment le contre-pied de tout un type de travail sur la sensation.

JULIE PERRIN : ...tel que tu as pu l'expérimenter chez Odile Duboc, par exemple. Mais aussi tel qu'on le trouve dans beaucoup de pratiques somatiques qui se sont développées dans le milieu de la danse aux États-Unis, précisément au moment où Deborah Hay commençait sa carrière. Mais de son côté, n'aurait-elle pas développé une forme de technique de perception extrêmement forte ?

Sylvain Prunenec : Il y a cette consigne qu'il faut réactiver sans cesse : « Chacune des cellules de mon corps invitent toutes les personnes présentes ». Si je vois quelqu'un qui est en train de sommeiller, eh bien je fais en sorte que mes cellules l'invitent encore plus fort à regarder. Pendant les trois mois où je pratiquais le solo (et cela m'est même arrivé depuis pour certains travaux où j'étais seul en studio), je m'inventais une sorte de public fictif. Cela crée une triangulation.

JULIE PERRIN : Triangulation qui inscrit un aller-retour, une forme de boucle : tu es touché par ce que tu vois et ressens et le public en retour rencontre potentiellement chacune de tes cellules.

Sylvain Prunenec : Cela provient de partout, tu peux imaginer qu'on te voie aussi de dessous. L'arrière de la cuisse est vu et voit... Cela active une conscience des contours, aussi. D'autant que nous travaillons le son : tu émettes des sons en t'échauffant ou dans la partition, ce qui veut dire que tu es sensible aux sons qui vont te revenir.

JULIE PERRIN : Ce qui nous renvoie à ce que tu as écrit sur la porosité du danseur : « Le mouvement du danseur s'initie dans un autre lieu que son propre corps. Ou bien, son propre corps se déploie au-delà de sa surface visible pour englober l'autre. »

Sylvain Prunenec : La consigne sur les cellules me permet d'être ailleurs que là où je suis.

JULIE PERRIN : Elle participe d'une fiction que tu mets en place consciemment. Se mettre en mouvement c'est peut-être d'abord construire une fiction. Hubert Godard parle de la construction d'un espace d'action, d'une scène fictive, qui rend le geste possible⁵.

Sylvain Prunenec : Deborah répétait souvent : « You don't have to believe it » [Tu n'es pas obligé d'y croire]. Que tu y crois ou pas, cela se produit.

JULIE PERRIN : L'écriture de Deborah Hay semble dans un second temps surgir d'une pratique quotidienne solitaire qui confronte l'interprète à la répétition et l'invention : comme si le mécanisme d'écriture surgissait conjointement à celui de l'interprétation, puisque la phrase s'invente dans son effectuation par l'interprète. Quelle est la part prise par le modèle qu'a pu incarner Deborah Hay elle-même ?

Sylvain Prunenec : Ce n'est pas comme si Deborah devenait un modèle comme Dominique Bagouet avait pu être un modèle sans vraiment le dire. Par exemple, quand elle improvisait, elle faisait plein de petits pas, des petits gestes qui se succédaient rapidement. Il a fallu à un moment que je repasse par ce genre de petits mouvements. Mais je ne me suis pas empêché non plus d'avoir des parties du solo où le mouvement est ample, plus extraverti. Le mimétisme était une des modalités de compréhension, mais n'était pas précisément le lieu de la transmission avec Deborah. Alors que chez Dominique Bagouet c'était beaucoup plus présent. Parce que c'est un travail plus formel (la danse était très écrite), mais surtout parce que lors de l'écriture d'un solo ou duo, le chorégraphe et le danseur se laissaient influencer réciproquement. On pourrait penser que le mimétisme n'est pas très créatif pour un danseur. Mais tout dépend de ce qu'il en fait. J'ai eu tellement de plaisir dans mon parcours à traverser des langages chorégraphiques très différents, très écrits et même très sophistiqués. On pourrait distinguer deux mimétismes différents : l'un implique la forme, l'autre pas.

JULIE PERRIN : Le mimétisme sans la forme serait alors : traverser une logique de corps que peut-être tu n'aurais pas pu inventer tout seul, découvrir d'autres coordinations, d'autres logiques posturales, d'autres types de tonus.

Sylvain Prunenec : J'ai beaucoup appris en regardant. Dans mes premiers spectacles, des ballets classiques, si le travail dans le corps de ballet⁶ n'était pas très passionnant, c'était formidable de pouvoir regarder Noureev et Sylvie Guillem danser dans Giselle. Dominique Brun me racontait que certains étudiants à « ex.er.ce – Master d'études chorégraphiques » où elle a enseigné récemment résistaient à traverser des mouvements ou postures imposées, ne s'intéressaient pas à cette expérience. Je crois que cela fait peur à certains.

JULIE PERRIN : Est-ce la peur d'une emprise trop puissante ? Le risque n'est-il pas à l'inverse celui d'une grande pauvreté gestuelle ? Comment nourrir son propre geste si on ne va pas

aussi chercher chez d'autres des gestes qui nous déplacent ? À partir desquels on peut aussi s'affirmer par contraste. Tu écris :

« Mes propres recherches se sont d'abord appuyées sur le désir de repenser, reconsidérer ma pratique de la danse. Ayant été interprète auprès de chorégraphes dont les écritures étaient complexes, sophistiquées (Bagouet, Brown, Duboc...), j'ai cherché le moyen de revenir à un geste plus brut. La marche, le saut, le souffle, le contact ont été des éléments sur lesquels j'ai travaillé, réduisant chacun de ces éléments à sa fonction dynamique la plus basique pour ensuite reconstruire des danses parfois complexes mais dont chaque geste garderait le souvenir de cette « brutalité », de son aspect rudimentaire, condensé. »

Sylvain Prunenec : En 1999, Serge Laurent m'offre la possibilité d'un solo à Beaubourg, dans le cadre des *Soli Tipi*. J'avais travaillé auparavant avec Fred Bigot qui faisait de la guitare électrique et je lui propose de continuer à travailler ensemble. Il accepte mais me prévient que ce sera autre chose que de la guitare électrique. Mes premières idées pour ce solo étaient inspirées de ces plaques dans les ordinateurs, ces fiches avec des circuits imprimés très complexes. J'avais en tête l'image d'une danse extrêmement compliquée. Puis arrive une cassette de Fred, une sorte de maquette où il me propose des matériaux sonores. C'étaient des sons très bruts, des choses percussives, ou l'accélération sur une minute trente du même son qui se répétait. Toutes les matières étaient brutes et assez binaires, hormis quelques accélérations et ralentis. Cela n'allait pas du tout avec mon intention première. J'ai erré dans le studio en me demandant ce que j'allais faire avec cette musique. Quelque chose m'intéressait... Je me suis dit que j'allais engager un travail sur la marche. Je n'étais bien sûr pas le premier à le faire, mais j'avais besoin de cette expérience là. Donc je passe du temps à marcher, à comprendre. Qu'est-ce qui se passe dans mon bassin quand je marche ? Je me pose des questions essentielles que je ne m'étais jamais posées. À partir de ce mouvement extrêmement basique, j'essaie de composer, je travaille sur des accélérations, sur l'élan, le ralenti, la suspension, sur la dynamique du mouvement plutôt que sur la forme. À la même époque, j'ai mon premier enfant et en le voyant je repense à l'histoire du contact et j'engage un travail où l'on tente de poser la question fondamentale de ce que cela nous fait que d'être en contact. Je réduis nos mouvements à quatre actions – tirer, pousser, prendre et lâcher – à partir de quoi tu peux créer des enchaînements de corps à corps assez complexes, ou rester dans quelque chose de beaucoup plus brut. Ensuite, il y a eu le saut, la course, dans leur dimension la plus basique et toujours dans l'idée d'une recherche sur le rythme et la dynamique, plutôt que sur la forme elle-même. Après, il y a eu par exemple *La finale* (2002) à l'Ircam où je courais pendant les dix premières minutes de la pièce, avec un travail d'accélérations, d'arrêts, de départs. Élise Olhandeguy avait un solo où elle tentait d'isoler certains mouvements qui avaient une dynamique propre et assez claire. Par exemple elle rentrait sur le plateau, elle se posait à un endroit et elle faisait tourner son bras comme un moulinet. Après il y avait une sorte de clic du genou, puis il y avait un tremblement de la colonne et puis des tours de la tête, relâchée vers le sol. C'était comme l'idée de livrer des éléments de vocabulaire très bruts qu'on combinait dans une séquence suivante en une succession plus élaborée. Cela m'a conduit à explorer la désynchronisation. Cela revenait à analyser ma pratique et la possibilité de travailler autrement ou de repartir d'un autre endroit.

Cette recherche d'une danse plus radicale, plus brute était aussi un moyen de prendre une distance par rapport à Dominique Bagouet et même Trisha Brown. J'avais été tellement marqué par leur danse si agréable à faire. Aujourd'hui je sais que Bagouet n'est jamais très loin, comme une sorte de fantôme bienveillant. Aux côtés d'autres

chorégraphes qui m'ont marqué. Je ne me suis pas toujours rendu compte de l'empreinte de Bagouet sur le moment. Il m'est arrivé de le réaliser plus tard en regardant des vidéos de mes pièces. Cela a pu me déranger par le passé, mais aujourd'hui, j'ai fait un trajet artistique autonome, qui me permet de penser que je ne suis plus complètement sous l'emprise de chorégraphes avec qui j'ai dansé. Je crois que les musiciens ou les compositeurs ont beaucoup moins de problèmes avec cela, ou avec le fait d'aller piocher dans les œuvres des autres ... En danse est-ce plus compliqué à assumer ?

JULIE PERRIN : En musique il y a bien souvent la partition, qui peut-être met à distance la composition et l'interprétation. Et qui permet d'identifier très clairement la nature de la citation, comme d'assumer un geste d'emprunt.

Tu viens d'évoquer la désynchronisation. À partir de 2003, avec *Effroi et Redoux* en 2006 tu explores la question du lien entre les différentes parties du corps, la fragmentation du corps, la désynchronisation entre ses parties. La dissociation, la segmentation produit, écris-tu, « un corps étrange, traversé par des intentions contradictoires, essayant de trouver un équilibre forcément instable entre éclatement et unicité, entre dissolution et intégration, entre déliquescence et cohésion ».

Sylvain Prunenec : On avait expérimenté entre nous, par la manipulation de l'un qui était allongé au sol, des mouvements dé-coordonnés des bras et des jambes, par exemple. On imprimait un mouvement que le danseur devait essayer de maintenir. C'était assez drôle, c'était comme des jeux qui rendent fou, des casse-têtes. Cela devient vite impossible parce que l'esprit ou la conscience essaie de redonner de l'organisation dans une chose complètement désorganisée. Soit c'est le rythme, soit c'est l'espace par lequel les mouvements vont se reconnecter. Je tentais de résister à une organisation cohérente. J'avais envie de vivre des expériences de corps, qui étaient peut-être le contraire de choses que j'avais pu traverser avec Trisha Brown ou même avec Bagouet. Cela dit, j'ai beaucoup repensé à Bagouet récemment en traversant le projet de Dominique Brun à partir de Nijinski, *Sacre # 197*, car c'est aussi une écriture très précise dans les postures, des mouvements délicats.

JULIE PERRIN : Une forme de dissociation aussi. Une délicatesse des articulations.

Sylvain Prunenec : Oui. La pièce s'est établie à partir des dessins de Valentine Hugo. Seul le solo qu'on a composé chacun a suivi un autre processus. Dans mon cas, j'ai improvisé à partir des photographies du saut de Nijinski prises en 1939 au sanatorium où il est interné, et d'un extrait du *Journal* de Nijinski que Dominique Brun m'a lu. Les grommellements sont venus du souvenir de ma lecture d'autres passages du *Journal*, notamment les derniers textes où Nijinski écrit cacacacacacaca. J'ai eu envie de jouer un peu avec cela et de travailler sur l'envol.

JULIE PERRIN : Il n'était pas question d'oiseau ?

Sylvain Prunenec : Non pas du tout.

JULIE PERRIN : En fait c'est l'oiseau du texte donné par Deborah Hay qui resurgit chez Nijinski revisité ! Je le dis sur le mode de la plaisanterie... mais je me souviens avoir évoqué avec des interprètes la façon dont des danses, des imaginaires propres à un chorégraphe singulier pouvaient être re-convoqués secrètement par l'interprète pour la pièce d'un autre chorégraphe. Il existe peut-être ainsi des circulations secrètes, qui forgent le style d'une époque. L'oiseau, c'est la figure de l'envol. Le court texte inédit où tu décris l'interprète comme alpiniste ou funambule suivant une ligne de crête se termine ainsi : « De chaque côté, la chute ou l'envol ».

Tu écris qu'avec *Redoux* (2006), tu cherches à faire une expérience tout en laissant au public la place de la faire. J'ai été frappée dans ta description du travail avec Deborah Hay,

par la façon dont le public est intégré dans l'écriture, grâce aux consignes données. Quel est ton rapport au public dans les expériences d'interprète que tu as traversées ? Ou encore dans ton propre travail chorégraphique ?

Sylvain Prunenec : Dans les premiers cours de danse classique que j'ai pris, faire un port de bras, c'était comme offrir des fleurs au public : « je vous offre quelque chose à voir ». Évidemment, chez Dominique Bagouet ou Odile Duboc on n'en était pas là, mais finalement cette question du rapport au public n'était pas non plus vraiment formulée. Je souhaitais me poser cette question. Je pensais au moment de *Redoux* à une sorte de contrat avec le public qui consisterait à partager des expériences et des savoirs du corps. Le public compte sur moi pour faire à travers mon propre corps l'expérience de ma danse. Comment leur laisser la place pour cela ? Alors que nous expérimentions beaucoup en fermant les yeux, nous avons essayé de les laisser ouverts et d'imaginer que cette expérience soit traversée par d'autres. Cela passait par le fait de ne pas s'enfermer dans une sensation interne, de prendre conscience du regard posé sur soi, d'éviter les positions de repli. Que le corps puisse être une sorte de filtre à travers lequel on peut passer pour pouvoir se connecter à l'expérience. C'est une question de posture.

JULIE PERRIN : Ce serait comme l'invention d'une forme de projection mais différente de celle dont on parle dans le ballet classique : ici, la projection d'une sensation... ou une projection à rebours qui permettrait au public d'aller vers toi. C'est une technique d'adresse. Un geste d'accueil qui permet que l'on vienne à toi. Cela a modifié ta posture.

Sylvain Prunenec : C'est difficile pour moi désormais de me retrouver dans une situation où l'on pose un quatrième mur, comme me l'a demandé Christian Rizzo récemment pour la pièce *L'oubli, toucher du bois*. Cela m'intéresse moins aujourd'hui. Cela n'empêche pas que j'apprécie beaucoup cette pièce. Mais en terme d'interprétation, il a posé assez clairement ceci dans une note d'intention : « Sur le plateau, on n'interprète pas, on agit, on fait ». Je ne peux pas me ressaisir de cette phrase. Je ne vois pas comment on peut être sur un plateau sans être interprète. Ne serait-ce qu'interprète de soi-même, en essayant d'être au plus proche de ce qu'on est dans la vie quotidienne – ce qui n'était pas possible ici puisqu'on dansait.

JULIE PERRIN : Ça me renvoie au projet d'Yvonne Rainer en 1966 de faire du danseur un « agent neutre⁷ » qui n'interprète pas. Elle est revenue *a posteriori* sur cette déclaration soulignant la contradiction : personne ne peut effectuer le mouvement même le plus simple sans l'investir de sa personne, sans lui donner du caractère. Si « faire tout simplement le mouvement » est un leurre, c'est pourtant une indication d'interprétation, loin du sur-jeu.

Sylvain Prunenec : Lors d'une de mes premières expériences d'interprète, en 1987, alors que je faisais une reprise de rôle pour *Copernic*, la chorégraphe Kilina Crémone m'avait dit que c'était formidable car j'étais un danseur transparent. C'était un compliment. Je ne savais trop quoi en penser. Ce n'était pas positif à mes yeux.

JULIE PERRIN : C'est ce mythe de la transparence ou de la blancheur que Michel Bernard⁸ a si souvent dénoncé car il est très présent dans le discours des artistes, comme de certains critiques. Comme si la corporéité n'était pas faite de cette sédimentation historique, sociale, culturelle qui colore tout geste dans son effectuation comme dans sa lecture.

Sylvain Prunenec : J'ai fini par penser qu'elle voulait dire que je laissais transparaître le mouvement. Je crois que j'avais le type de corps et de technique qui me permettaient de répondre exactement à ce qu'elle demandait.

Pour prolonger sur la question du public, me revient en mémoire la première pièce que j'ai vue de Bagouet *Les petites pièces de Berlin*. Cela devait être en 1989. Certaines parties

ont été composées par les danseurs de la compagnie, et entre ces parties Bagouet avait un solo qui se passait sur le devant de la scène – une sorte de traversée qu’il refaisait deux ou trois fois, à peu près à l’identique. Ce solo est le souvenir que je garde de cette représentation. Bagouet et notamment son rapport au public. C’était une danse extrêmement frontale ; il était un peu dans la séduction, légèrement cabotin. Il était à la fois drôle et assez abstrait. On aurait dit un môme qui jouait, avec des petits gestes. À la limite entre quelque chose d’un peu théâtral, donc vaguement adressé et quelque chose de plus abstrait. Cet esprit un peu cabotin m’avait énormément plu.

Je ne me rappelle pas que Bagouet nous parlait du public. On comprenait que telle chose pouvait être adressée plutôt comme ci ou plutôt comme ça, ou qu’à certains moments il ne fallait pas trop en faire. Par contre, je me souviens très bien que quand on tournait *Meublé Sommairelement*, la pièce que j’ai reprise quand je suis rentré dans la compagnie, Bagouet dansait la dernière danse qui est une ballade à la fois pathétique et drôle parce qu’il cherche à séduire une femme avec qui il voudrait danser, sans y arriver vraiment. Et quand il arrive à la prendre dans ses bras, il est raide comme un piquet ! Ce jour-là, il en avait fait des caisses. La représentation avait lieu dans une salle de bal. Il était capable de faire le comédien et de faire le cabot, de jouer avec ça, comme d’être très sérieux si la danse, le moment le nécessitaient. J’ai été nourri par ça. Je crois que notre relation au public sur scène était déterminée par l’écriture de la séquence et par des choses qu’on sentait, par le bain dans lequel on était plongé et notamment par la présence de Bagouet sur le plateau ou en répétition. Récemment, il y a eu cet hommage à Bagouet au Théâtre de la Ville. Michèle Rust a parlé des « fondamentaux » du style de Dominique, donnant une sorte de définition physique de ce que serait une position typiquement bagouetienne. Mais jamais on ne nous l’a expliqué de cette manière là. C’est en voyant danser Bagouet ou les danseurs plus anciens de la compagnie qu’une posture et un rapport au public se transmettaient.

JULIE PERRIN : Dans ton parcours, tu as exploré différentes logiques du corps humain : logiques articulaires, dynamiques, aujourd’hui émotionnelles. T’appuyant parfois sur les discours scientifiques : Marey, Damasio, Rizzolatti.

Sylvain Prunenec : Oui, Marey pour la décomposition du mouvement ; Damasio pour le fonctionnement du cerveau et des émotions ; Rizzolatti pour les neurones miroirs. J’espère aujourd’hui me servir de tout ce trajet pour laisser davantage libre cours à mes fantaisies. Comme actuellement pour la pièce jeune public *Précis de camouflage*. Je retrouve dans le travail du costume des questions abordées dans *Redoux* sur le corps déhiérarchisé.

J’ai été marqué lors du travail avec Deborah Hay par la manière dont la danse rend compte des mouvements de la conscience. J’aimerais développer cela dans ma prochaine pièce à partir du roman de Virginia Woolf, *Les vagues*, dont l’écriture témoigne des fluctuations de la conscience des personnages. Leurs soliloques s’entremêlent progressivement. Comment les interprètes de cette prochaine pièce pourront-ils se croiser, se porter les uns les autres dans leur hétérogénéité et contrastes ?

JULIE PERRIN : Tu as récemment ouvert un versant plus burlesque dans tes solos. Chez Bagouet, il y a aussi ces deux versants. Ce qu'Isabelle Ginot nomme la « grosse danse⁹ » (les gros mouvements, frapper des pieds), en opposition à la danse délicate.

Sylvain Prunenec : J'ai été marqué par cela, dans *So Schnell* par exemple. Les contrastes me nourrissent. C'est dans l'écart que je peux trouver un endroit de création ou de renouvellement.

JULIE PERRIN : Dans tes textes sur les pièces, tu évoques effectivement l'écart entre des parties du corps qui ne sont plus reliées, ou bien le corps traversé d'intentions contradictoires. Tu parles « d'équilibre forcément instable entre éclatement et unicité, entre dissolution et intégration ». L'écart permet de laisser s'insinuer l'altérité. Pour Michel Bernard, la question de l'altérité est au cœur de ce qu'il appelle la dynamique fictionnaire de la sensation¹⁰, qui forge la danse. Il décrit la danse comme des métamorphoses permanentes reposant sur cette dynamique fictionnaire, permettant de construire un espace d'action.

J'ai l'impression que derrière toutes tes questions sur l'interprétation, il y a vraiment une interrogation sur l'identité : une identité non pas unifiée mais sans cesse traversée par de multiples altérités. Cela peut passer par la recherche de contrastes de qualités, comme pour s'assurer qu'on peut jouer l'opposé de là où on est. J'ai l'impression que cette idée d'éparpillement, dispersion, rassemblement, rejoint aussi la façon dont tu poses la question de la mémoire, en termes de perte, oubli et réapparition. Tu écris : « oublier la danse et se dessaisir de sa propension à vouloir la maîtriser, c'est sans doute se donner la chance d'être agi par elle. » Il y a dans les deux cas – dans les logiques du mouvement et celles de la mémoire – quelque chose d'un dessaisissement. Dessaisissement d'une unité logique, cernée. Accepter l'écart, accepter l'oubli. Déhiérarchiser le souvenir et le geste. Considérer la multitude d'éclats éparpillés du souvenir et du geste. L'identité du sujet chez Virginia Woolf se construit aussi entre mémoire et oubli.

Y a-t-il des danses que tu regrettes de n'avoir encore jamais traversé ?

Sylvain Prunenec : J'aurais bien aimé croiser quelques danseurs de butoh, des vieux Japonais. Je sens que je pourrais trouver des prolongements à mes questions dans cette danse là. Mais Deborah Hay est presque une danseuse de butoh ! Je me dis aussi que j'aimerais bien vieillir en continuant à danser. Je suis curieux de cela même si je ne suis pas pressé. Curieux de pouvoir trouver d'autres manières d'être présent. Je l'ai observé chez Deborah Hay ou chez Ko Murobushi. L'expérience accumulée dans le corps fait que le moindre petit geste est chargé de plein d'autres gestes qui n'ont pas besoin de s'effectuer pour pouvoir être présents.

NOTES

1. Élise Capdenat est scénographe, Éric Didry est metteur en scène et acteur ; ils collaborent régulièrement avec Sylvain Prunenec. Julie Perrin est enseignante-chercheuse au département Danse de l'université Paris VIII.
2. Inédit. Tous les textes de Sylvain Prunenec cités sont déposés à la médiathèque du Centre national de la danse à Pantin.
3. Cette « théorie de l'œuf entier » donne lieu à différentes caractéristiques : l'espace de jeu est circulaire ; le public est tout autour. Le cœur de l'espace de jeu est pensé comme fait de la

matière jaune de l'œuf ; l'albumine figure la relation qui s'instaure entre l'espace de jeu et le public. Le titre du solo *Oleg Mimosa* joue bien sûr avec l'homophonie approximative entre *Oleg* et *Whole-egg*.

4. Deborah met en place de 1998 à 2012 le SPCP, transmettant pendant 11 jours, selon un procédé semblable à la transmission de *Room*, un même solo à des danseurs qui ont reçu un soutien financier de leur communauté. Chacun des danseurs s'engage à pratiquer le solo seul et quotidiennement les mois suivant cette transmission.

5. GODARD Hubert, « Regard aveugle », in ROLNIK Suely, DISERENS Corinne (dir.), *Lygia Clark, de l'œuvre à l'événement - Nous sommes le moule. À vous de donner le souffle*, Nantes, édition du Musée des Beaux-Arts de Nantes, 2005, pp. 73-78.

6. Sylvain Prunenec a débuté en 1985 dans le Balletto di Toscana, puis le Ballet du Louvre, puis a dansé avec Jean-Christophe Maillot en 1986.

7. RAINER Yvonne, « A Quasi Survey of Some "Minimalist" Tendencies in the Quantitatively Minimal Dance Activity Midst the Plethora, or an Analysis of *Trio A* », in BATTCOCK Gregory, *Minimal Art : A critical Anthology*, New York, E.P. Dutton, 1968, pp. 263-273.

8. En particulier lors d'un séminaire sur l'interprétation le 24 mars 1998 au département danse de l'université Paris 8 Saint-Denis, où Michel Bernard avait analysé les discours sur l'interprétation, ceux par exemple tenus dans le numéro consacré à ce thème dans la revue *Marsyas - revue de pédagogie musicale et chorégraphique*, Paris, IPMC, n° 28, 1993.

9. GINOT Isabelle, *Dominique Bagouet, un labyrinthe dansé*, CND, coll. recherches, Pantin, 1999.

10. BERNARD Michel, « L'altérité originaire ou les mirages fondateurs de l'identité », in *Protée*, vol. 29, n° 2, « Danse et altérité », Université du Québec à Chicoutimi, automne 2001, pp. 7-24.

RÉSUMÉS

Julie Perrin s'entretient avec l'interprète et chorégraphe Sylvain Prunenec à propos de ses interrogations sur l'interprétation en danse : le rapport à la conscience et à la mémoire lors de l'effectuation du geste dansé ; l'altérité qui fonde le geste ; la place de l'écriture chorégraphique dans différentes situations de création (Dominique Bagouet et Deborah Hay, en particulier).

Julie Perrin interviews the choreographer Sylvain Prunenec about his questions on performance : the place of memory and consciousness while dancing ; otherness and identity ; the function of choreography in different creative situations (particularly with Dominique Bagouet and Deborah Hay).

INDEX

Mots-clés : entretien, mémoire, conscience, altérité, Hay (Deborah), Prunenec (Sylvain)

Keywords : interview, performing, memory, consciousness, identity

AUTEURS

JULIE PERRIN

Julie Perrin est enseignante-chercheuse au département danse de l'université Paris 8 Saint-Denis. Elle appartient au laboratoire d'analyse des discours et pratiques en danse. Ses recherches portent sur la danse contemporaine à partir de 1950 aux États-Unis et en France, en particulier sur la spatialité en danse. Elle a publié *Projet de la matière – Odile Duboc : Mémoire(s) d'une œuvre chorégraphique* (CND / Presses du Réel, 2007) et *Figures de l'attention. Cinq essais sur la spatialité en danse* (Presses du réel, 2012). Elle codirige *Histoire(s) et lectures : Trisha Brown / Emmanuelle Huynh* (Presses du Réel, 2012) et *Odile Duboc. Les mots de la matière. Écrits de la chorégraphe* (Les Solitaires intempestifs, 2012). Articles disponibles sur : www.danse.univ-paris8.fr